

# ディープ・フォーカスとイメージの深さ

——ドゥルーズ『シネマ』の奥行き論への一考察——

岩 城 覚 久

1980年代に公刊されたドゥルーズ（Gilles Deleuze, 1925–1995）の『シネマ 1 運動＝イメージ<sup>(1)</sup>』（IM）と『シネマ 2 時間＝イメージ』（IT）に登場する数々の映画作品のなかで、オーソン・ウェルズの諸作品、とくに『市民ケーン』（1941）は重要な位置を占めている。この作品は、「画面の深さ（*profondeur de champ*）」やモンタージュの新たな論理によって、ドゥルーズの言う「時間＝イメージ」のひとつ（過去の諸層の共存）を、映画史上ではじめて具体化したものとみなされているのである。

初期の論文からアンリ・ベルクソンのテキストのうちに、「思い出としての記憶（*mémoire-souvenir*）」と「収縮としての記憶（*mémoire-contraction*）」という2つの記憶の形式を読み取ってきたドゥルーズは（Deleuze, 2002a: 38; Deleuze, 2002b: 66; LB: 45）、『シネマ』においてもそれらを、ウェルズの「画面の深さ」のうちに見いだすことになる（IT: 143）<sup>(2)</sup>。先行研究においてこのことは、主にベルクソンの『物質と記憶』（MM）とのかかわりのなかで論じられてきた<sup>(3)</sup>。けれどもこれまであまり言及されることがなかったのは、そうした考察の前提とされている、「画面の深さ」という術語が指示するイメージの内実である。邦訳される場合、この語には、しばしばディー

(1) 以下テキストの翻訳は筆者による。邦訳を直接引用する場合はその旨を記す。

(2) インターネット上に公開されているドゥルーズの『シネマ』に関する講義録ではこの2つの記憶の形式が、「層としての記憶（*mémoire-nappe*）」と「収縮としての記憶（*mémoire-contraction*）」と言われている（Deleuze, 1983）。

(3) たとえば、Héme de Lacotte, 2001: 49–50; Marrati, 2003: 98–101.

プ・フォーカスないしパン・フォーカスという訳語があてられてきた<sup>(4)</sup>。ディープ・フォーカスとは、画面の広い範囲に焦点が合っているように見えるイメージ、あるいはその撮影技術のことを言う<sup>(5)</sup>。だが「画面の深さ」をめぐるドゥルーズの論考にとって、ディープ・フォーカス撮影が生み出す「画面の鮮明さ (*netteté du champ*)」は、本当に重要なものだったのだろうか。

以下、第1節では、一般に映画批評で用いられる「画面の深さ (*profondeur de champ*)」には、技術的な側面 (ディープ・フォーカス撮影) と美学的な側面 (奥行きを用いたイメージの配置など) の双方の意味があることを確認する。フランスではディープ・フォーカス撮影は、1946年7月の『市民ケーン』の公開を契機として注目された。その際に、『市民ケーン』の評価をめぐる論争のなかで、それまで「被写界深度」を意味していた「画面の深さ」という語が、一方では画面の鮮明さとその撮影技術を指示するようになり (ディープ・フォーカス)、他方では様々な美学的な意味を担うようになる。それ以降、映画における奥行きの技術と美学の問題は、同じ「画面の深さ」という言葉を用いて論じられてきた。そのことが、映画をめぐる言説のなかで、イメージの「鮮明さ」と「深さ」の相違を曖昧なものにしてきたとも言えるだろう。こうした背景を踏まえた上で第2節では、ドゥルーズが「画面の深さ」を多様だとみなすことの意味をジャン・ミトリの「ショット (*plan*)」概念を参照することで明らかにし、また反対に、ドゥルーズがそれを統一的だとみなすことの意味をハインリヒ・ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』を参照することで明らかにする。ドゥルーズは「画面の深さ」の統一性について語るために、ヴェルフリンによる平面性と深奥性の対比を引き合いに出し、『美術史の基礎概念』の第2章を参照するが、この著作は、全体としては、深奥的なイメージが鮮明なイメージ (ディープ・フォーカス) とは相容れないことを示唆してもい

(4) Cf. 『ユリイカ』, 1996: 88-89, 160-161. 英訳される場合、*profondeur de champ* には *deep-focus* ないし *depth of field* があてられる。

(5) 経験に照らし合わせてより具体的に考えるのであれば、マニュアル式の写真機の焦点合わせが示唆するように、「焦点が合っているか否か」という判断に直接かわるのは、「輪郭線」の鮮明さであり、色彩の鮮やかさやその他の要素ではない。

る。小論ではこのような考察を経て、『シネマ』のなかで諸対象の輪郭線（閉じられた諸集合）を解体するイメージとして提示される「画面の深さ」は、鮮明な輪郭線をつくりだす「ディープ・フォーカス」とは相反する傾向を示すものだということ、またドゥルーズの「画面の深さ」をめぐる論考は、むしろディープ・フォーカス撮影という技術的な前提から解放されることで（あるいはそのように読解することで）、「イメージの深さ」とは何かという美学的な問いに接近するためのひとつの手掛かりとなることを示したい。

## 1. 画面の深さとディープ・フォーカス

一般に「ディープ・フォーカス」という語は、被写界深度が深いイメージとその撮影技術を指示するために用いられる。たとえばそれは「**deep-focus** カメラがとらえた視野全体に焦点が合っていること。手前から奥行きまで鮮明に見える。1941 年の『市民ケーン』(オースン・ウェルズ監督)でカメラマンのグレッグ・トーランドが先鞭をつけた」(モナコ, 1998: 402)と説明されている。ところが『シネマ』においても「画面の深さ (**profondeur de champ**)」の具体例としてあげられる『市民ケーン』のイメージは、多くの場合、ディープ・フォーカス撮影のみならず、カメラ内の合成技術やオプティカル・プリンタによる合成技術を併用してつくりだされたことが明らかにされている。そのことを詳細に跡付けたアメリカの映画史家ロバート・L・キャリンジャーは、ドゥルーズが参照しているアンドレ・バザンの『市民ケーン』解釈に対して、その論点は正しいが前提が誤っていると指摘している (Carringer, 1996: 82)<sup>(6)</sup>。バザンから多くを受け継ぐドゥルーズに対しても、こうした批

(6) 『市民ケーン』が公開された 1941 年に、撮影監督グレッグ・トーランドが自らの撮影技術を「パン・フォーカス (**pan-focus**)」と呼び諸々の記事を發表したが、合成技術については言及しなかった。そのため批評家たちは、実際には合成技術を併用して作り出されたイメージをディープ・フォーカス撮影によるものと取り違えた (Bordwell, 1985: 349)。また後にウェルズは、「パン・フォーカス」は冗談で言った言葉だと語っている (ボクダノヴィッチ, 1990: 96)。なおトーランドの記事のひとつはフランス語に翻訳され、47 年 1 月の『レヴュ・ドゥ・シネマ』に掲げ

判が向けられる可能性はあるだろう。またそれに対して、ドゥルーズの言う「画面の深さ」はディープ・フォーカスのことではなく、撮影技術にさほどの関心がなかったドゥルーズにとっては、ディープ・フォーカス撮影と合成技術との相違は重要なものではなかったとする反論もありうる。しかしそうであればドゥルーズは、「画面の深さ」という術語を用いて、一体なにを指示していたのだろうか。そのことが具体的に示される必要があるだろう。

キャリンジャーの『『市民ケーン』、すべて真実』（1985）以降に発表されたフランス語圏の研究のなかでは、たとえばユセフ・イシャグプールが次のように述べている。「画面の深さ（*profondeur de champ*）は、画面の鮮明さ（*netteté du champ*）を指示するための技術的用語である [=ディープ・フォーカス]。画面の鮮明さは、対物レンズの焦点距離と絞りによって決定され、焦点距離が短くなり、絞りが絞られるにつれてそれは増す。しかしながら、ジャン・ミトリが指摘したように、様式的用語としては、画面の鮮明さと画面の深さとを区別する必要がある（〔 〕内は引用者）」（Ishaghpour, 2001: 111）。

こうした見解を拠り所として、バザン（あるいはドゥルーズ）が言う「画面の深さ」は様式的用語であり、撮影技術としてのディープ・フォーカスとはかわりがないと言い切ることができるだろうか。そうであれば、キャリンジャーのバザンに対する批判は見当違いであり、そもそも「画面の深さ」がディープ・フォーカスとして理解され、翻訳されてきたことに問題があるということになる（cf. Bazin, 1995: 74–82）。たとえばアメリカの映画理論家デイヴィッド・ボードウェルは、「ルノワールの 1930 年代の諸作品は、しばしば全ての平面にはっきりと焦点が合わせられることなく諸場面を設計していた。それにもかわらず戦後のパリの批評家たちは、ルノワールを画面の深さ（*profondeur de champ*）の現代的技法の先駆者だとみなした。フランスの批評家が使用する場合、この語は、全ての平面に焦点があっているかどうかにはかわり

---

↘ 載された（Toland, 1947）。その際に翻訳者は *pan-focus*（*foyer panoramique*）という語をそのまま使用したが、フランスではこの語は定着しなかったように思われる。

なく、奥行きを利用した演出を意味する」(Bordwell, 1997: 56)と指摘している。けれどもここには、ジャン・ルノワールの諸作品をウィリアム・ワイラーやウェルズの「画面の深さ」の先駆とみなした、フランスの映画批評に対する皮肉が込められてもいる。実際にはフランスの批評家たちは、やはりほとんどの場合、ディープ・フォーカス撮影を前提とし、そこで実現される演出や文体について論じているからだ。

アメリカでは「ディープ・フォーカス撮影ないしパン・フォーカスが初めて批評家たちや人々の注意を引いたのは、オーソン・ウェルズの『市民ケーン』が公開される1941年の初旬から中旬にかけてのこと」(Ogle, 1985: 59)だったが、フランスにおいてもディープ・フォーカス撮影は、46年7月の『市民ケーン』の公開をきっかけとして注目されることになる<sup>(7)</sup>。その際に出された諸々の批評には、すでにディープ・フォーカスについての言及がある。けれどもそこでは、「前景と後景が等しく鮮明 (net)」(*Libération*, 2 juillet 1946<sup>(8)</sup>)、「すべての平面 (プラン=ショット) の鮮明さ」(*Action*, 12 juillet 1946<sup>(9)</sup>)といった表現が用いられた。また「画面の深さ」という語が用いられる場合もそれは、ディープ・フォーカスをではなく、「被写界深度」を意味していた。たとえば「浅い被写界深度 (faible profondeur de champ)」(*L'Ecran français*, 3 juillet 1946)と言われている<sup>(10)</sup>。それに対して59年に『市民ケーン』が再上映された際の一連の批評では、「画面の深さ」がディープ・フォーカスの意味でも使用されている。ここから、フランスの映画批評のな

(7) 1946年の春にパリで試写会が行われ、多くの批評家たちと映画監督たちが『市民ケーン』を見る機会を初めて得た (Doniol-Valcroze, 1959)。

(8) パリ, *Bibliothèque du film* の電子アーカイブを参照した。

(9) 同上。

(10) 1946年7月3日発行の『エクラン・フランセ』に掲載され、バザンに影響を与えたロジェ・レーナルトの批評では、次のような表現が用いられた。「特殊なレンズの組織的な使用は前景と後景とに均等な鮮明さを与え、演出を変える。演技は奥行きのなかで行われる。(中略) カメラの前で登場人物たちを演技させることは、カメラを動かし彼らの演技を追うことよりもずっと簡潔で、ずっと自然である。20年来の浅い被写界深度 (faible profondeur de champ) を持つレンズの濫用とドリーの節度のない使用とが、私たちにそのことを忘れさせていた (強調引用者)」(Leenhardt, 1986: 118)。

かでそうした使用法が定着するのは、『市民ケーン』の初公開以降、バザンがこの語を使用しながら自らの立場を明確にしていくのとはほぼ同時期のことだったと推測できる<sup>(11)</sup>。

遅くとも1947年にはバザンは、「画面の深さ」をディープ・フォーカスの意味で使用していた<sup>(12)</sup>。また51年の『カイエ・デュ・シネマ』創刊号に掲載された論文は、次のように締めくくられている。「そういうわけで、画面の深さ (*profondeur de champ*) は、(中略) カメラマンの方法ではなくて、演出の重要な獲得物であり、映画言語の歴史における弁証法的な進展なのである」(Bazin, 1951: 23)。この間に発表されたウェルズ、ワイラー、ロッセリニ、ヴィスコンティなどを扱ったバザンの一連の論考において「画面の深さ」は、〈ディープ・フォーカスという撮影技術〉、〈奥行きを利用した演出方法〉、それらによって獲得される〈リアリズムの美学〉<sup>(13)</sup>、という三重の意味を引き受けることになる。

このように、映画の批評用語としての「画面の深さ」は、それが導入されるとほぼ同時に技術的な極と美学的な極の双方の意味を引き受けた。そのため「画面の深さ」と「画面の鮮明さ」(ディープ・フォーカス)との結びつきは批評家たちの意識の中で非常に強いものとなり、奥行きを利用した演出が必ずしもディープ・フォーカスを前提する必要があるということ、あるいは、イメージの深さと鮮明さとは必ずしも同じものではないということは、ボードウェル

(11) ジャン=ポール・サルトルやジョルジュ・サドゥールといったサイレント映画の時代に育った世代と、バザンを代表とした若い批評家たちとの間で、『市民ケーン』をめぐる評価は二分する。バザンは、サルトルやサドールの『市民ケーン』に対する批判に反論するかたちで、「画面の深さ」の美学を形成していく。

(12) 1946年7月にサドールは、『市民ケーン』を「古い技術の百科全書」だと批判し、ディープ・フォーカス撮影については次のように述べた。「そこにはルイ・リュミエールの『列車の到着』を特徴付けていた、諸々の前景と最も遠い背景との同時的な鮮明さを再発見することができる」(Sadoul, 1946: 9)。47年2月にバザンは、サドールの批評を引用しながら次のように反論する。「列車の到着の画面の深さ [ディープ・フォーカス] は、十分な陽光のもとで、絞りを絞りさえすれば容易に得られた。オーソン・ウェルズのディープ・フォーカスの興味深さは、*スタジオ*において、画角の広さ [広角レンズ] と画面の深さとを結びつける可能性にある ([ ] 内は引用者)」(Bazin, 1947: 943-944)。

(13) バザンのリアリズムについては、ドゥルーズが的確に要約している (IT: 142)。

(Bordwell, 1997: chapter 6) やジャック・オーモン (Aumont, 2003: 172) が指摘するに至るまで、明確に論じられることがほとんどなかったように思われる。

## 2. 画面の深さとイメージの深さ

ドゥルーズの『シネマ』における「画面の深さ (*profondeur de champ*)」についての主な記述は、『シネマ 1 運動＝イメージ』第 2 章と『シネマ 2 時間＝イメージ』第 5 章に見られる。『運動＝イメージ』において「画面の深さ」は、空間的な観点からすると多様で、時間的な観点からすると統一的な「ショット」の一例として取り上げられる。そこでドゥルーズは、1) カメラの連続的な動き (トラヴェリングなど)、2) つなぎの連続性、3) 「画面の深さ」を伴うシークエンス・ショット、4) 深さのないシークエンス・ショットをあげている (IM: 41-43)。だがこれらはどのような意味で多様だと言われるのだろうか。そこには映画をめぐる言説における、プラン (*plan*) という語の使用法が深くかかわっている。

フランス語圏の映画批評のなかで使用される「プラン」という語は、英語の「ショット」に相当し、異なる 2 つの事柄を同時に指示する。そのうちの一方は空間にかかわるもので、フレーミングの観点から、クローズアップ (*gros plan*)、ミドルショット (*plan moyen*)、ロングショット (*plan lointain*) といったイメージのサイズを指示する。他方は時間にかかわるもので、撮影ないしモンタージュの観点から、継起するイメージのまとまりを指示する。

ジャン・ミトリはこの語のこうした曖昧な使用法に疑問を投げかけ、ひとつのプラン (ショット) とは「短いシーン」のことであり、「同一のフレーミング、同一のアングル、一定のカメラからの距離」で登場人物が撮影されたもののことだと定義した (Mitry, 1963a: 208)。ミトリによれば「プラン＝平面」はもともと、カメラの軸に対して垂直な空間の切断面、焦点を合わせる平面のことを指示していたのである (Mitry, 1963b: 149)。だがこのような古典的

な定義では、すぐに不都合が生じてくる。というのも、たとえばトラヴェリング（移動撮影）では、フレームやアングルが連続的に変化することがあるからだ。ミトリは「定義それ自体によってプラン（ショット）とは固定的で空間的な決定のことである。（中略）トラヴェリングは、ひとつの円が一連の直線からなるのとまったく同様に、継起的な諸々のプラン（それぞれのイメージが異なる視点に対応する）の集合からなる」（Mitry, 1963b: 153）と主張する。ドゥルーズが動くカメラによって撮影されたショットに空間の複数の切断面が含まれるとみなすのは、一面ではこのような考え方を受け継いでいるからである。けれどもこうした見方からすると、固定されたショットについてはどのように理解されるのだろうか。

ミトリはフィックス・ショットにおいてもプラン（ショット）が変更されうということ、次の2例に即して語っていた。「固定されたフレームのなかで（中略）ある登場人物が奥のほうからカメラに向かってくる場合、画面（champ）<sup>(14)</sup>は全く変化しないにもかかわらず、この人物は連続的にプラン（ショット）を変更する。また当然のことながら、一度の撮影の間に焦点が変更されれば、その変更と同じだけのプラン（ショット）の変化がある」（Mitry, 1963b: 159）。ここから広い範囲に焦点が合っているように見えるディープ・フォーカスのイメージには、それがフィックス・ショットであったとしても、同時に複数のプラン（ショット）が含まれているとみなしうる、という考え方がでてくる。たとえば1959年にフランスで『市民ケーン』が再上映された際に出された次の批評には、そのことが端的に示されている。「ウエルズの撮影監督グレッグ・トーランドは、初めて諸々の短焦点レンズを組織的な仕方で使用し、同一画面の複数の異なるプラン（différents plans d'un même champ）を均等な鮮明さで撮影することを可能にした（強調引用者）」（*Le Monde*, 26 novembre 1959<sup>(15)</sup>）。

(14) 「対物レンズの視界に入る全体を『画面（champ）』と言う。つまり、諸々のプラン（平面）が近づくにつれて画面の広さは狭くなる」（Mitry, 1963b: 149）。

(15) パリ、Bibliothèque du film の電子アーカイヴを参照した。



ドゥルーズがディープ・フォーカスを多様だとみなすのは、以上のような意味においてである。だがおそらくドゥルーズにとっては、時間的な観点からみたショットの統一性は、ウェルズのそれを代表とした新たな奥行き表現のみに見いだしうるものだった。というのも、初期の奥行き表現については、次のように言われるからだ。「並列状の諸区域を重ね合わせるのではなく、それらをかき混ぜ、解体する奥行きについての全く別の考え方を持続が含意する限りにおいて、厳密に言えば、ここには変化も持続もない」(IM: 40)。シュトロハイムやルノワールの諸作品を、ウェルズやワイラーの新たな奥行き表現の先駆とみなし、それらを初期映画から用いられたディープ・フォーカス撮影と対比させるドゥルーズのこうした見方は、バザンやミトリによって描かれた映画史を忠実に辿り直すものである<sup>(16)</sup>。またドゥルーズはそれを、ヴェルフリンによって描かれた西洋美術史に重ね合わせようとする。

映画史における「画面の深さ」の「手法の新しさ<sup>(17)</sup>」(IT: 140)という問題に取り組む際のドゥルーズの関心は、次のヴェルフリンの言葉に要約することができる。「表現された空間の深さの度合い (*degré de profondeur*) が問題なのではなく、そうした深さを感じさせる諸々の手法のみが問題なのである」(Wölfflin, 1952: 87; ヴェルフリン, 2000: 113)<sup>(18)</sup>。ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』は、5組の基礎概念を用いて16世紀と17世紀の西洋美術の時代様式を比較し特徴付けたことでよく知られているが、ドゥルーズが着目するのは、特にその第2章で論じられる「平面的」対「深奥的」という対比

(16) ドゥルーズのこうした映画史観がはらむ問題点については以下を参照のこと。  
Bordwell, 1997: 117.

(17) ディープ・フォーカスの使用の歴史については、映画の初期から使用されたそれが、1930年代に衰退することをめぐって論争がなされた。バザンがそれを、技術的要因によっては説明のつかない美学的問題、つまり、映像言語の変化の問題として捉えたのに対して、ミトリはそれを、トーキー映画の出現に伴う技術的な変遷の問題としてとらえた。またジャン＝ルイ・コモリが、技術は中立的なものではなく、技術の変遷そのものにイデオロギーが関与していることを論じた。いずれにしてもディープ・フォーカスの歴史は、『市民ケーン』を起点とし、そこからさかのぼることによってつくりだされた。

(18) 同書の翻訳は、邦訳版を参考にし、ドゥルーズが参照したと思われる仏訳版から行った。

である（仏訳版『美術史の基礎概念』の第2章のタイトルは **Plans et profondeurs**）。あくまで西洋遠近法という「技術」の修得を前提とするこの対比は、著者ヴェルフリン自身によって次のように説明されている。

諸平面による表現から、奥行における表現への移行。クラシック美術は諸部分を並列的な諸平面（**plans parallèles**）のうちに配置するが、バロック美術は視線を手前から奥へと誘う。クラシック美術の線の発展は諸平面の区別と結びついており、[諸対象を] 同一平面上に並置することで最大の見易さが確保される。バロック美術では諸輪郭の価値の低下が諸平面の価値の低下を引き起こし、眼はそれゆえ前景から後景へと移行しながら諸事物を結びつける。ここでは品質の相違が問題なのではない。この革新は奥行きをよりよく表現する能力が獲得されたことに由来するのではなく、むしろ根本的に異なる芸術が存在することを証言している。同様に、私たちがその言葉に与える意味での「平面形式」は、原始美術のそれとは異なり、芸術家が短縮法と空間印象についての完全な科学を手にしたときに現れる形式なのである（強調、[ ] 内は引用者、**Wölfflin, 1952: 20** ; ヴェルフリン, **2000: 21**）

こうした絵画の奥行き表現の進展と、「同一の進展」（**IM: 43, note 25**）を映画史のうちにも見いだしうると主張するドゥルーズは、ヴェルフリンのテキストから、ティントレットによる「対角線」、フェルメールによる「縮尺の誇張」といった17世紀の絵画の諸特徴を取り出し（**IM: 42** ; **IT: 140 note 12**）、それと等価なものをウェルズやワイラーの新たな「画面の深さ」のうちに見いだすことになる<sup>(19)</sup>。ところで17世紀の絵画の特徴をヴェルフリンは、

(19) フランスでの公開に先立ち1945年にニューヨークで『市民ケーン』を見る機会を得たサルトルは、『市民ケーン』とティントレットの絵画の「イメージ構成」の類似性について言及していた（**Sartre, 1986: 115**）。なおドゥルーズは、おそらくはバザンを経由して（**Bazin, 1998: 89**）、『市民ケーン』の加速モンタージュを英語の反復動詞に相当するものとみなしたサルトルの見解（**Sartre, 1986: 115** ; ↗

「諸輪郭の価値の低下」, 「諸平面 (**plans**) の価値の低下」という言葉で表現している。それに対して一般には「前景 (**premiers plans**) と後景 (**arrière-plans**) が等しく鮮明」, 「すべての平面 (**plans**) の鮮明さ」と言われるディープ・フォーカスは、むしろヴェルフリンが「絶対的な明瞭性」によって定義する 16 世紀の絵画の特徴を示しているようにも思われる。またバザンはディープ・フォーカスを、「顔と風景が等しく鮮明なルネサンス初期の肖像画」(**Bazin, 1948: 48**) に結びつけていた。この点をドゥルーズはどのように捉えていたのだろうか。

ドゥルーズは、「初期」映画の奥行きにおいては、登場人物たちや諸事物がカメラの軸に対して垂直な切断面に沿って書割状 (**plans parallèles**) に配置され、運動体がひとつのプランから別のプランへ—たとえば後景 (ロングショット) から前景 (ミドルショット) へ—と通過するにすぎないとしている。ここでは画面に含まれた複数の切断面が、それぞれ独立しているとみなされる。書割状に使用される奥行きの例としては、『イントレランス』(**G. W. グリフィス監督, 1916**) があげられるが (**IT: 141**), この例は、ミトリのテキストから取られたものである (**IM: 43; IT: 142, note 15; Mitry, 1963b: 154**)。また複数のプランを運動体が通過するイメージとしては、サドゥールがディープ・フォーカスの先駆的作品とみなした、『列車の到着』(**ルイ・リュミエール, 1897**) が想定されているように思われる。

それに対してウェルズの諸作品に代表される新たな奥行きにおいては、「対角線」や「窪み」に従い、前景と後景とか直接的に結びつくとはされる<sup>(20)</sup>。

---

ㄨ **Queval, 1946: 5** を引用している (**IT: 139**)。けれどもサルトルが本来映画は現在形で展開されるべきだとし、『市民ケーン』が過去に基づき構成されていることを批判したのに対して、ドゥルーズは反対に、「映画のイメージが現在に属するのは、質の悪い映画の場合だけである」(**IT: 56**) と主張し、サルトルのような考え方を批判する (**IT: 54–57, 138, 355**)。

(20) たとえば『市民ケーン』の有名なスーザンの自殺未遂のシークエンスは、次のように描写される。「ウェルズはすべてのプラン＝平面＝ショット (**plan**) を対角線や窪みに従い縦断し (中略), 前景 (**avant-plan**) と後景 (**arrière-plan**) とを直接的に接続させる画面の深さを発明した (たとえば自殺の場面。そこでは非常に小さく映し出されたケーンが、奥のドアから強引に入ってくる。それに対してスーザン

いまや他のすべての次元を自らに従属させる奥行きの解放のうちに、ひとつの連続体の勝利のみならず、それが持つ時間的な特徴を見なくてはならない。すなわち持続の連続性こそが、鎖を解かれた奥行きを、もはや空間にではなく時間に属するものにする。(中略) 過去の領域ないし持続の連続体を構成するのは、常にあるプラン＝平面 (**plan**) と別のプラン＝平面のあいだで結ばれる局限不能な一群の結びつき (**liaisons**) なのである (**IT: 141-142**)

諸々の「プラン＝平面」の「結びつき<sup>(21)</sup>」が重視されるのは、それにより諸プランが相互に不可分になり、錯綜した統一体となるからである (**IM: 42**)。ヴェルフリンに倣い「対角線」というやや硬質な用語が採用されているとしても、ドゥルーズが新たな奥行きのうちに見ているのは、あくまで「局限不能な一群の結びつき」なのである。

ところで『運動＝イメージ』の第1章においてドゥルーズは、ヒュームの「関係」をバルクソンの「持続」に重ね合わせ、「時間」を「関係」によっても定義していた。

全体を定義する必要があるのならば、それは「関係 (**Relation**)」によって定義されるだろう。関係は諸事物の属性ではない。関係はいつでもその諸項に対して外在的である。関係は開かれとも不可分であり、精神的ないし心的存在を提示する。全体が諸事物の閉じられた集合とは混同されないという条件で、諸関係は諸事物にではなく、全体に属する。空間内の運動によって、ひとつの集合の諸事物は相対的な位置を変える。だが諸関係によって、全体が自身を変容させ、質を変化させる。持続そのものや時間に

ㄨ ンがミドルショットの陰の中で息絶えそうで、巨大なコップがクローズアップのうちに示される))」(**IT: 141**)。ドゥルーズはヴェルフリンを意識しているために言及することがないが、このシークエンスでは、絵画にはない要素、音響＝イメージが決定的な役割を担っている (cf. **Bazin, 1947: 945-946; Bazin, 1998: 86-97**)。

(21) **«liaison»** はフランス語版『美術史の基礎概念』でも同じ文脈で使用される。

ついて、私たちは、それは諸関係の全体だと言うことができる (IM: 20-21)

物質 (生命体) には自然的にも人為的にも閉じられた系を形成する傾向があるとするドゥルーズは、諸々の相対的に閉じられた系を「集合 (*ensemble*)」と呼ぶ。また「全体 (*tout*)」という観念は、諸集合を否応なしに開く潜在力、すなわち「持続」そのものとして構想された場合にのみ意義を持つとみなされる。「関係」はここでは、それが諸項を接続し、それぞれの項が孤立した系となることを妨げる限りにおいて、持続と同一視されている。

実際にはこうした記述が、『運動=イメージ』最終章のヒッチコック論に引き寄せられることになるとしても、ここで言われる「関係」と「画面の深さ」のうちに見て取られる「結びつき」とは、綺麗に重なり合うように見える。諸要素の位置の移動よりも変化する諸関係が提示されることで、書割状の「諸平面の価値は低下」し、奥行きは、空間的次元よりも時間的次元に属するものとして捉えられることになる<sup>(22)</sup>。新たな奥行きは、「諸関係の織物<sup>(23)</sup>」 (IM: 271) を展開するとも言えるだろう。

ドゥルーズはこうした奥行きの新たな体制を「画面の深さ (*profondeur de champ*)」ないし「イメージの深さ (*profondeur de l'image*)」と呼び、被写界深度が深いイメージである「画面の中の深さ (*profondeur dans le champ*)」, 「イメージの中の深さ (*profondeur dans l'image*)」と対比する (IT: 141)。この点でのドゥルーズの術語の使用は厳密であり、『運動=イメージ』から『時間=イメージ』にかけて「画面の深さ」は、常に奥行きの新たな体制を指示している。映画批評のなかで一般的に用いられてきたこの語にドゥルーズが与える意味は、錯綜した諸関係からなる画面の統一的な多様性であり、それは必ずしも画面の「鮮明さ」と一致するものではない。また『運動=

(22) ここではヒュームの「関係」をあげたが、ドゥルーズはバルクソンの「距離」とメルロ=ポンティの「奥行き」を註に記している (IT: 142, note 13)。

(23) 本来は、ドゥルーズがヒッチコックの作品を特徴付けるために使用する言葉である。

イメージ』の冒頭では、「運動そのものを超えた諸々の時間＝イメージ、すなわち、持続＝イメージ、変化＝イメージ、関係＝イメージ、量感＝イメージ (images-volume)」(IM: 22) があると予告されていた。ヴェルフリンに倣いイメージを描写するなかで、ウェルズの奥行きの中に「陰のうちへと潜り込み、陰から外へと流れ出し、各々のプラン＝平面から溢れ出る身体の量感」(IT: 141) を見出すドゥルーズは、「画面の深さ」という術語を用いて、場合によっては、「明瞭な」イメージよりもむしろ「不明瞭な」イメージを想定していたようにも思われる（仏訳版『美術史の基礎概念』第5章のタイトルは、**Clarté et obscurité**）。少なくともドゥルーズが「過去の層<sup>(24)</sup>」だとみなす「画面の深さ」は『シネマ』のなかで、鮮明な輪郭線（閉じられた集合）を溢れ出る「量塊の芸術 (art des masses)」として提示されているのである。

## お わ り に

「一本の映画は映画史から切り離せないばかりではなく、これまで映画について書かれてきたことから切り離せないのです」(Deleuze, 2003: 199)。このように語るドゥルーズは、「画面の深さ」をめぐる考察においても、その具体例の取捨選択をフランスの先行研究に委ねている。けれどもドゥルーズの

(24) ドゥルーズが「画面の深さ」のうちに見いだす「過去の層」とベルクソンの『物質と記憶』とのかわりについては、註(3)にあげた文献などを参照のこと。なお、ベルクソンは『物質と記憶』において、過去の限りなく弛緩した平面では「無数の個別的なイメージ」が「鮮明な様相 (aspect net)」を呈する (MM: 180) と語っているが、ドゥルーズが「画面の深さ」に接続させるのは、そうした鮮明なイメージではなく、「いつもなんらかの支配的な思い出があり、この真に輝く諸点の周囲で、他の諸々の思い出は漠然とした星雲を形成している」(MM: 190) とされる、不鮮明さを伴うイメージの方である。『シネマ』におけるこのような、ベルクソンのテキストに随伴するイメージ、バロック美術のイメージ、ウェルズの諸作品のイメージの連鎖には興味深いものがある。バザンが描写したように、ウェルズの「画面の深さ」には、視覚・音響の諸々のアクセント（輝く諸点）が巨大な陰（漠然とした星雲）と共に配置され、複雑なイメージを作り出しているが、バザンが「ニュートラル」なものとして評したワイラーの「画面の深さ」は均一的な光線で構成されている。ドゥルーズは後者には、「過去の層」（思い出としての記憶）ではなく、「想起の努力」（収縮としての記憶）のみを接続させている。

言う「画面の深さ（*profondeur de champ*）」をそうした枠組みのなかで、ディープ・フォーカス、あるいは、それを前提とした奥行き的美学として理解することには、メリットよりもデメリットの方が大きいように思われる。

第1にドゥルーズがその具体例としてあげる『市民ケーン』のシークエンスの多くは、技術的にもディープ・フォーカス撮影によって作り出されたものではないということ。第2にドゥルーズにとっては、画面の鮮明さよりも、画面における統一的な多様性の方が重要であったということ。またドゥルーズによる「画面の深さ」と「画面の中の深さ」との対比においては、後者が一般的に言われるディープ・フォーカスにあたるということ。そして最後に、ドゥルーズの「画面の深さ」をめぐる考察は、むしろディープ・フォーカス撮影という技術的な前提から解放されることで、より広範に、イメージの深さを探る手掛かりになりうるということが言えよう。ここで詳細に論じることはできないが、たとえば『ユリイカ』（青山真治監督、2000）には極端に被写界深度が浅いイメージからなる固定されたシークエンス・ショットがある。そこでは焦点は非常に狭い範囲にのみ合っているように見えるのにもかかわらず、諸々の音響＝イメージの配置によって画面の全体は、あらゆる平面（プラン）を縦断し、変化し続ける諸関係を提示している。すなわちそれは、「シャロー・フォーカス」による「画面の深さ」とでも呼びうるイメージなのである<sup>(25)</sup>。

#### 引用文献〔引用略号〕

Aumont (Jacques) 2003: *L'image* (1990), Paris, Nathan.

Bazin (André) 1947: «La technique de *Citizen Kane*», *Les Temps modernes*, n° 17, février: 943–949.

Bazin (André) 1948: «William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène», *La*

(25) 映画以外のイメージも考慮に入れるのであれば、確かに西洋遠近法の修得を前提とし、そこでの諸事物の配置の相違を論じる『美術史の基礎概念』を参照する『シネマ』の議論には限界がある。だがそれは、他の著作で提示される「浅い深さ（*profondeur maigre*; shallow depth）」(FB: 112)や「深さ」に代わる「厚み（*épaisseur*）」(QP: 182–185)という観点などと共に、「イメージの深さ」とは何かという問いに多角的に接近するための手掛かりのひとつとなるだろう。

- Revue du cinéma*, n° 10, février : 38–48.
- Bazin (André) 1951 : «Pour en finir avec la profondeur de champ», *Cahiers du cinéma*, n° 1, avril : 17–23.
- Bazin (André) 1998 : *Orson Welles* (1950), Paris, Cahiers du cinéma.
- Bazin (André) 1991 : *Orson Welles* (1978), translated from the French, Los Angeles, Acrobat books.
- Bergson (Henri) [MM] : *Matière et mémoire* (1896), Paris, P. U. F., 1999.
- ボグダノビッチ (ビーター) 1990 : 『『市民ケーン』の真実』 齊藤英治訳, 『エスクァイア日本版』 4 月別冊, ユー・ピー・ユー : 86–99.
- Bordwell (David) ed. 1985 : *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press.
- Bordwell (David) 1997 : *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press.
- Carringer (Robert L.) 1996 : *The Making of Citizen Kane* (1985), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press. 『『市民ケーン』, すべて真実』 藤原敏史訳, 筑摩書房, 1995.
- Deleuze (Gilles) [LB] : *Le bergsonisme*, Paris, P. U. F., 1966.
- Deleuze (Gilles) [IM] : *Cinéma 1. L'image mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Deleuze (Gilles) 1983 : «Les cours de Gilles Deleuze, Image Mouvement Image Temps 18/05/1983 Bergson, propositions sur le cinéma», <http://www.webdeleuze.com/>
- Deleuze (Gilles) [IT] : *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Deleuze (Gilles) [QP] : *Qu'est-ce que la philosophie?*, avec Félix Guattari, Paris, Minuit, 1991.
- Deleuze (Gilles) [FB] : *Francis Bacon: logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, 2002.
- Deleuze (Gilles) 2002a : «Bergson, 1859–1941» (1956), *L'île déserte*, Paris, Minuit : 28–42.
- Deleuze (Gilles) 2002b : «La conception de la différence chez Bergson» (1956), *L'île déserte*, op. cit. : 43–72.
- Deleuze (Gilles) 2003 : «Portrait du philosophe en spectateur» (1987), *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit : 197–203.
- Doniol-Valcroze (Jacques) 1959 : «Welles for ever», *France-Observateur*, 26 novembre.
- Hème de Lacotte (Suzanna) 2001 : *Deleuze : philosophie et cinéma*, Paris, L'Harmattan.



- Ishaghpour (Youssef) 2001 : *Orson Welles Cinéaste : une caméra visible II, les films de la période américaine*, Paris, Ed. de la Différence.
- Leenhardt (Roger) 1986 : *Chroniques de cinéma*, Paris, Ed. de l'Etoile.
- Marrati (Pola) 2003 : *Gilles Deleuze : cinéma et philosophie*, Paris, P. U. F.
- Mitry (Jean) 1963a : *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse.
- Mitry (Jean) 1963b : *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 1, Paris, Ed. universitaires.
- モナコ (ジェームス) 1998 : 『映画の教科書』 岩本賢児他訳, フィルムアート社.
- Ogle (Patrick) 1985 : “Technological and Aesthetic Influences on the Development of Deep-focus Cinematography in the United States” (1972), Bill Nichols, ed. *Movies and Methods* Vol. 2, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1985 : 58–83.
- Queval (Jean) 1946 : «Jean-Paul Sartre devient cinéaste avec “Les Mains sales” que réalisera Delannoy», *L'Ecran français*, n° 74, novembre : 5.
- Wölfflin (Heinrich) 1952 : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, tr. fr., Paris, Gallimard.
- ヴェルフリン (ハインリヒ), 2000 : 『美術史の基礎概念』 梅津忠雄訳, 慶応義塾大学出版会.
- Sadoul (Georges) 1946 : «Hypertrophie du cerveau», *Les Lettres françaises*, 5 juillet : 9.
- Sartre (Jean-Paul) 1986 : «Quand Hollywood veut faire penser. . . *Citizen Kane*, film d'Orson Welles» (1945), Roger Leenhardt, *Chroniques de cinéma*, op. cit. : 113–116.
- Toland (Gregg) 1947 : «L'Opérateur de prise de vues», *La Revue du cinéma*, n° 10, janvier : 16–24.
- 『ユリイカ』 1996 年 10 月増頁特集「ドゥルーズ『シネマ』を読む」, 青土社.